ACADEMIA
Accelerating the world's research.

El folklore en el año de la Guerra de Malvinas (1982): el disco Mercedes Sosa en Argentina

Tomas Mariani

Música e Investigación n°27

Cite this paper

Downloaded from Academia.edu

Get the citation in MLA, APA, or Chicago styles

Related papers

Download a PDF Pack of the best related papers

De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: actores emergentes en el folkl...
Tomas Mariani

FOLKLORE Y TRANSICIÓN (1982-1984): ESTRATEGIAS EN TORNO A LA CANCIÓN GRITO SANTIAGUEÑO...
Tomas Mariani

Historia de la música folklórica de Argentina
Santiago Maín

El folklore en el año de la Guerra de Malvinas (1982): el disco *Mercedes Sosa en Argentina*

*Tomás Agustín Mariani**

Resumen

Mercedes Sosa vuelve a actuar en Argentina en febrero de 1982 (luego de más de tres años de exilio), un mes y medio antes que la dictadura presidida por Leopoldo Fortunato Galtieri desate la Guerra de Malvinas.

La decadencia del gobierno militar tras la derrota coincide con una crisis en el género folklore: pérdida de adherentes jóvenes y silenciamiento en los últimos años de la zona de este campo ligada a la 'canción militante' –marxista, de la izquierda peronista u otras variantes– (Molinero, 2011), dando lugar al crecimiento de zonas más tradicionalistas y nacionalistas ligadas al 'paradigma clásico' (Díaz, 2009).

De aquellos trece conciertos ofrecidos en febrero se edita el L.P. doble *Mercedes Sosa en Argentina*, en el que se registra la incorporación a su repertorio habitual de compositores/as e intérpretes jóvenes del folklore, el tango, el rock nacional y la nueva trova cubana. En este trabajo proponemos un análisis de este disco siguiendo el modelo socio-discursivo propuesto por Claudio Díaz (2009; 2013; 2016).

Palabras clave: música popular, política, 1982, Mercedes Sosa.

Folklore in the year of the Malvinas War (1982): the *Mercedes Sosa en Argentina* album

Abstract

Mercedes Sosa returns to perform in Argentina in February of 1982 (after more than three years of exile), a month and a half before the dictatorship presided over by Leopoldo Fortunato Galtieri unleash the Malvinas War.

The decline of the military government after the defeat coincides with a crisis in the folklore genre: loss of young adherents and silencing, in the last years, of the zone of the field linked to the *militant song* –Marxist song of the Peronist left or other variants– (Molinero, 2011), giving

* Compositor e intérprete de músicas populares latinoamericanas. Becario doctoral Conicet. Lic. en Composición con Medios Electroacústicos (Universidad Nacional de Quilmes). Docente de Historia de la Música I y II (UNQ).

rise to the growth of more traditionalist and nationalist areas linked to the *classical paradigm* (Díaz, 2009).

From the thirteen concerts offered in February, the double Long Play *Mercedes Sosa in Argentina* was published, in which the incorporation to its habitual repertoire of young composers and interpreters of the folklore, tango, national rock and Nueva Trova Cubana is registered. In this work we propose an analysis of this record following the sociological-discursive model proposed by Claudio Díaz (2009; 2013; 2016).

Keywords: popular music, politics, 1982, Mercedes Sosa.

Abordaje teórico-metodológico

Claudio Díaz (2009) desarrolló un modelo socio-discursivo que piensa las producciones musicales como prácticas discursivas dentro de narrativas identitarias, considerando el lugar relativo, la trayectoria y las opciones estratégicas que ejerce cada agente social dentro de un sistema de relaciones. Siguiendo este modelo proponemos un análisis del disco *Mercedes Sosa en Argentina* (1982) como dispositivo de enunciación en el campo del folklore tras la Guerra de Malvinas.[1]

A partir de esto, las líneas que siguen ponen en contexto el sistema de relaciones en el cual estaba inmersa Mercedes Sosa al momento de la realización de este disco, atendiendo a su trayectoria y lugar particular, para luego analizar este dispositivo de enunciación en sus aspectos verbal, sonoro-musical, visual y en las relaciones de estos aspectos. Se resalta en particular en este trabajo la construcción, como producto discursivo, de un enunciador y un enunciatario (más allá de las/os agentes sociales productoras/es o receptoras/es particulares).

Tomamos también como herramienta para la reflexión sobre este caso el abordaje del filósofo Jacques Rancière (2010) de la relación arte-política a partir de las diferencias de sensorialidad. En particular retomamos los conceptos de 'policía' u 'orden policial' y 'disenso'. Rancière designa con el nombre de 'policía' a "esa lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido" (2010: 62). A lo que se opone a este orden policial lo llama 'disenso', pero enfatizando que "lo que yo entiendo por disenso no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad" (2010: 61). El autor trabaja estos conceptos sobre lo que llama 'arte crítico', poniéndolo en tensión con los modos históricos de pensar la eficacia del

[1] El disco se publica luego de la Guerra pero no dejamos de tomar en cuenta la importancia de los conciertos de febrero de 1982 a partir de los cuales se construye este dispositivo de enunciación. Ampliamos este tema en las próximas páginas.

arte (regímenes de lo sensible). Esta problematización de la eficacia del arte crítico nos es útil para relevar las diferencias entre los enunciados previos de Mercedes Sosa, ligados a la canción militante,[2] respecto de los enunciados de este disco.

Elementos del contexto sociopolítico argentino

Desde 1976, Argentina estaba gobernada por una junta militar que había instalado en el país lo que hoy definimos como terrorismo de Estado. Emilio Crenzel afirma que "A inicios de 1982, la democracia no formaba parte del horizonte político en Argentina" (2015: 83), a pesar de varios puntos importantes. Por un lado, las tensiones internas de la dictadura, que habían desplazado primero al general Jorge Rafael Videla, luego al general Eduardo Viola y puesto como presidente a Leopoldo Galtieri. Por otro lado, los primeros reclamos de mediados de 1981 de la Multipartidaria (que agrupaba varios partidos políticos, incluyendo peronismo y radicalismo), el lapidario informe de la Comisión Interamericana por los Derechos Humanos (CIDH) en marzo de 1980 y el premio nobel de la paz otorgado a Adolfo Pérez Esquivel (referente central del movimiento por los derechos humanos) en octubre de ese año.

Estos temas, sumados a los reclamos sindicales, los problemas económicos, la inflación, eran tratados en los diarios de mayor tirada del año 1982 (incluso antes del inicio de la guerra). Como afirma Elizabeth Jelín "también hay que recordar que las violaciones [de derechos humanos] (en especial los secuestros) habían ido declinando desde su pico más alto en 1976-1977, y el miedo se fue replegando" (2015: 202), o por lo menos dejando espacio a algunas manifestaciones públicas. Durante marzo los reclamos de distintos sectores fueron tomando más presencia en los medios masivos. La respuesta del gobierno dictatorial incluía la apertura de un proceso, sin fechas claras ni cercanas, para la reorganización de partidos políticos. Pero lo que no ponía en discusión era el modelo económico.

En ese escenario, la llegada de Mercedes Sosa a comienzos de 1982 se dio todavía en un contexto adverso y sin claridad sobre el futuro cercano en el país.

---

[2] Carlos Molinero desarrolla el concepto de canción militante (2011: 47-56) refiriéndose especialmente a las canciones que asumen una posición política y pretenden ser parte de un movimiento social (no necesariamente partidario, ni de izquierda), diferenciándola de la politicidad de otras canciones. Con este término Molinero busca hacer un recorte que no se limite a una sola de las categorías "nativas" utilizadas para estas canciones (protesta, social, de izquierda, revolucionaria, comprometida, testimonial, política, de denuncia, contestataria), y es aplicado para las décadas del sesenta y setenta, lo que coincide con trabajos realizados sobre la militancia en otras artes y otros campos propias de esa época.

Situación agravada por la presencia de su nombre en las listas negras[3] elaboradas por funcionarios del gobierno.

En medio de las negociaciones, mediadas por el Papa, en el conflicto del canal de Beagle[4] con el vecino país de Chile, hacia fines de marzo comenzaron las disputas diplomáticas por Malvinas con Gran Bretaña. El 2 de abril desembarcaron las tropas argentinas en Malvinas, el 25 de abril entraron en combate y el 14 de junio los militares argentinos presentaron la rendición. Durante todo ese proceso hubo mediaciones de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), de Estados Unidos y del Papa. En el plano de la política internacional, la Argentina recibió la adhesión de países de América Latina y del Movimiento de Países No Alineados, pero quedó aislada de las potencias occidentales. En el plano militar, el poderío y la organización británicos superaron al débil dispositivo militar argentino.

Durante la guerra el gobierno de facto decidió controlar estrictamente la difusión de noticias acerca de la evolución política y militar del conflicto, y creó un clima triunfalista que no se correspondía con el curso real de los acontecimientos. La estrategia alcanzó altos niveles de adhesión popular, con la consecuente desilusión tras la derrota. A la vez, se aplicó un plan de ajuste económico que incluyó devaluación de la moneda, aumentos en productos y servicios básicos, lo que complicó aún más la situación de vastos sectores de la sociedad. Como afirma Juan Gandulfo:

> La derrota militar de Malvinas, en junio de 1982, socavó aún más la legitimidad de un régimen castrense que venía sufriendo un fuerte desgaste previo. A partir de allí, el final del gobierno de facto parecía solo una cuestión de tiempo y el retorno de la democracia pasó a estar en el centro de la agenda (2015: 127).

---

[3] Las listas negras eran elaboradas por el Equipo Compatibilizador Interfuerzas, encargado de coordinar y centralizar la información proveniente de la Secretaría de Información Pública (Massholder, 2016: 80). Mercedes Sosa no solo aparecía en ellas sino que estaba catalogada como fórmula 4. Este era el máximo nivel de relación con el marxismo y era definido en las listas del siguiente modo: "Registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública. No se le proporcione colaboración" (Ministerio de Defensa, 2013: 5).

[4] Cabe recordar que el conflicto, que comenzó a mediados del siglo XIX, trata sobre la definición de la soberanía argentina o chilena sobre una serie de islas del Canal de Beagle, un espacio estratégico para la navegación entre océanos. En 1971, Argentina y Chile firmaron un Compromiso de Arbitraje con el gobierno británico como árbitro formal. En 1977, la resolución de este árbitro favorecía mayormente a Chile y el gobierno de facto argentino lo declaró nulo. En 1978, la dictadura argentina llevó la situación al borde de la guerra, interviniendo desde ese momento el Papa Juan Pablo II como mediador para evitarlo.

En la asunción de la presidencia el 1 de julio de 1982, el General Reynaldo Bignone puso énfasis en temas económicos, en el desempleo y en la transición a la democracia con posible fecha a comienzos de 1984.

En términos económicos el país estaba en una de las crisis más agudas, con una inflación del 200% anual, devaluaciones, desempleo, altos niveles de deuda externa pública sumada a la deuda privada estatizada por el presidente del Banco Central Domingo Cavallo, en noviembre de 1982. La conflictividad, tanto con la Multipartidaria como con los sindicatos y los movimientos de derechos humanos, fue en aumento durante esos meses.[5]

El 28 de febrero de 1983 el gobierno de Bignone fijó fecha de elecciones para octubre. A su vez, reivindicó lo actuado por las Juntas Militares a través del *Documento final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo* en abril y la *Ley de pacificación nacional* en septiembre, conocida también como "ley de autoamnistía". Hacia adentro de los partidos políticos como de los movimientos sociales y en los medios de comunicación se desarrolló un debate sobre estos documentos y sobre el tratamiento judicial del pasado, que lo tornó en un tema central. Los dos candidatos mejor posicionados tuvieron posturas diferenciadas. Respecto de la ley de autoamnistía, por ejemplo, Raúl Alfonsín (Unión Cívica Radical, UCR) se opuso directamente mientras que Ítalo Lúder (Partido Justicialista, PJ) afirmó que una vez aprobada por el gobierno de facto era irreversible.

Marina Franco, analizando el origen y usos de la llamada 'Teoría de los dos demonios',[6] pone la lupa en el uso que hace Alfonsín poco antes de ser electo presidente y afirma que:

> La referencia diabólica otorgaba un plus de sentido que permitía ubicar lo sucedido fuera del mundo de lo humano y de lo real imaginable […] A la vez, la imagen también le permitía tomar distancia rotunda de aquello condenado y ubicarse en el otro extremo, un extremo que no era político, sino eminentemente moral (2015: 31).

Esta diferenciación de las violencias de la 'subversión' y de la 'represión', le permitió a Alfonsín posicionarse en un lugar de superación: el de la democracia. A su vez, el entonces candidato radical sostenía vínculos con organismos de

---

5 Por ejemplo, fue especialmente importante el 16 de diciembre la Marcha por la democracia.

6 Se habla de 'Teoría de los dos demonios' para referirse a discursos que igualan las violencias ejercidas desde el Estado por el gobierno militar y las ejercidas por organizaciones guerrilleras. En general, esta expresión es usada por quienes pretenden rebatir esos argumentos.

derechos humanos[7] y afirmaba la búsqueda de los desaparecidos, en su condición de víctimas, como un tema central en su agenda.

En una etapa donde las resoluciones de estos temas no estaban definidas ni eran previsibles, la propuesta política de Alfonsín tuvo el mayor apoyo, por lo que resultó ganador en las elecciones (inclusive Mercedes Sosa hizo público su apoyo al candidato radical).

El campo del folklore argentino: disputas históricas y particularidades del período

Identificamos el campo del folklore argentino como una configuración de música popular urbana, al interior del campo cultural. Como momento inaugural para la conformación del campo, Oscar Chamosa (2012) toma la presentación en 1921 de Andrés Chazarreta y su conjunto en Buenos Aires. En las décadas de 1930 a 1960 se consolidaron consensos, acuerdos, reglas temáticas, compositivas, interpretativas, retóricas, léxicas, instituciones y mecanismos de consagración, que constituyeron lo que Claudio Díaz (2009) llama el paradigma clásico del folklore. Se trata de una tradición selectiva que se articula a partir de los criterios establecidos por la ideología del nacionalismo propiciada por la llamada generación del Centenario[8] (Chamosa, 2012), logrando afianzarse como dominante en el campo.

Este paradigma clásico tuvo, en las décadas del sesenta y setenta, disputas de parte de otras propuestas relacionadas con la expansión y dignificación estética[9] del folklore (Díaz, 2009), con referentes como Ariel Ramírez, Eduardo Falú, Gustavo Leguizamón o el llamado folklore de proyección, y las distintas líneas de canción militante (Molinero, 2011) dentro de este campo, en especial el Movimiento del Nuevo Cancionero (MNC) [10] que a comienzos de los sesenta abre una nueva zona en términos estéticos e ideológicos.

Desde 1973 y especialmente durante el gobierno de facto (1976-1983), los/as artistas del folklore ligados/as a la canción militante de ideas marxistas, de

---

7 Raúl Alfonsín era parte de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos desde su fundación (1975).

8 Con figuras como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, entre otros.

9 Díaz habla de *expansión y dignificación* para referirse al proceso, dado en las décadas del sesenta y setenta, en el cual las propuestas artísticas del folklore disputaron y aumentaron la valoración de su capital cultural en el campo del poder y en el espacio social general. El proceso incluyó, por ejemplo, la incorporación de agentes de las clases medias urbanizadas y la incorporación de valores y herramientas de otros campos artísticos.

10 En su manifiesto se apartan de la idea de recolección y reproducción de un folklore ya hecho y pretenden un arte nuevo, centrado en el hombre y su circunstancia.

la izquierda peronista u otras variantes, fueron perseguidos/as y censurados/as, y muchos/as de ellas/os tuvieron que exiliarse y autocensurarse para evitar la persecución.[11] De este modo, el repliegue de una zona del campo del folklore dejó un vacío que fue ocupado por la vertiente más tradicionalista y nacionalista, a la vez que volvió a reforzar el paradigma clásico (Díaz, 2009). Se trató de la instalación forzada de un orden policíal,[12] fundamentalmente a través de dispositivos del estado, que limita lo decible, lo escuchable, lo visible, las corporalidades aceptables.[13] Esto tuvo efectos directos sobre el campo del folklore. A su vez, en esta misma época se dio un alejamiento del folklore de parte de la juventud, que se acercó a otros géneros como el rock nacional.[14] Así, la caída del régimen castrense coincidió con una crisis en el folklore.

Siguiendo los postulados de Sergio Pujol (2012: 183-186), consideramos que en el año 1982 hubo un quiebre en la música popular argentina[15] y en particular en el folklore, con la guerra de Malvinas como desencadenante. La vuelta de Mercedes Sosa, poco tiempo antes de que el gobierno liderado por Leopoldo Galtieri desatara la guerra, tuvo un impacto simbólico importante para toda la sociedad y para el campo del folklore en ese año y en los siguientes. En el momento en que Mercedes volvió a la Argentina, en febrero de 1982, en lo político tanto como en lo cultural apenas se vislumbraban algunos pasos hacia la recuperación de libertades perdidas y un debilitamiento de las persecuciones. El impacto de esa vuelta fue muy importante en el momento, del mismo modo que otros acontecimientos como el premio Nobel otorgado a Pérez Esquivel en 1980

---

11 Por ejemplo, Horacio Guarany se exilió en 1974 y volvió en 1978 sin poder actuar en las grandes ciudades, a Cesar Isella le prohibieron su disco *Juanito Laguna* en 1976 y recién volvió a grabar en 1982, Jorge Cafrune murió en un "accidente" poco claro en 1978 luego de cantar canciones prohibidas en el festival de Cosquín.

12 Es importante resaltar que el concepto de orden policial no hace referencia a las instituciones castrenses. Más allá de que en este caso el rol de los militares es central en la instalación del orden policial de esta etapa es necesario considerar distintos aspectos. Por ejemplo, al interior del campo del folklore el paradigma clásico funciona como policía reforzado en esta etapa por el silenciamiento de la zona ligada a la canción militante.

13 Sobre la construcción de una idea de orden interno y sus antítesis o enemigos (o, llevándolo al lenguaje de Ranciere que usamos en este articulo, lo decible, lo escuchable, lo visible y las corporalidades aceptadas frente a las que no lo son) tomamos como referencia lo postulado por Marina Franco (2012).

14 Usamos 'rock nacional' por ser la terminología nativa más difundida. Aunque nos es necesario advertir que el adjetivo 'nacional' aplicado al rock hecho en Argentina puede asociarse a concepciones esencialistas de la identidad (de las cuales tomamos distancia).

15 Especialmente el llamado rock nacional tuvo visibilidad como nunca antes, entre otras cuestiones por la prohibición de música en inglés durante la guerra de Malvinas (Pujol, 2012).

o la formación de la Multipartidaria en 1981, así como las protestas sindicales de marzo de 1982. Pero el acontecimiento de la guerra, con sus momentos de éxtasis y su consecuente frustración tras la derrota, al cambiar las condiciones generales del país modificó el funcionamiento de todas las músicas populares y resignificó los conciertos dados por Sosa en febrero. A partir de estos acontecimientos, la cantante tucumana se posicionó como referente central de la música popular argentina en el tránsito hacia la recuperación de la democracia.

Con el inminente final del gobierno de facto, comenzó a abrirse el paso a expresiones acalladas en los últimos años y a nuevas propuestas dentro del campo. El disco *Mercedes Sosa en Argentina*, con los disensos producidos respecto del orden policial vigente hasta ese momento, fue partícipe de ese proceso de apertura y por lo tanto de la construcción de un nuevo orden: el de una nueva etapa democrática.

Además de Sosa, en 1982 volvieron a editar discos Horacio Guarany (*El mundo es un pañuelo*), Cesar Isella (*Padre Atahualpa* y *Resurrección de la alegría*), Los Trovadores (*Todavía cantamos*), Quinteto Tiempo (*De lejos vengo*, en Paraguay), Cuarteto Zupay (*La armonía del Diablo*), Chango Farías Gomez (*Contra Flor al resto*, con Mariam F. Gómez y Manolo Juárez), Anacrusa (*Fuerza*), entre otros. Durante 1983 se registraron aún más producciones de estas zonas del folklore antes silenciadas. Por supuesto también se editaron discos de referentes de la zona más tradicionalista y nacionalista, en sus variados matices.[16]

Mercedes Sosa: lugar relativo y trayectoria

Desde sus comienzos con el MNC, Mercedes fue ampliando[17] su repertorio en concordancia con el ideario del manifiesto fundacional del movimiento. Primero, incorporando canciones de autores/as no pertenecientes al movimiento de distintas líneas dentro del folklore, luego incorporando canciones de Uruguay, Chile, Perú, Cuba, etc., y también eso que Sergio Pujol nombra como Nueva Canción Argentina (NCA) (2012: 160-162), esa canción

[16] Entre otros: José Larralde (*Un viento de aquel lao*, *Hablando en criollo*), Los Tucu Tucu (*Quedate en Mí…*, *Como un Vuelo de Paloma*), Los hermanos Cuestas (*Los 10 años de Los Hermanos Cuestas*, *Sonidos de mi tierra*), Chango Nieto (*Como el coyuyo, Sembrando coplas* con Las voces de Orán), Uña Ramos (*La magia de la quena*), Alfredo Ábalos (*La voz de la chacarera*, *Moneda que está en el alma*), Los Carabajal (1982), Angela Irene (*La cantora de Yala*), Argentino Luna (*Canto a la Patagonia*), Orlando Vera Cruz (*Verdades*), Atahualpa Yupanqui (*Las preguntitas*), Los Chalchaleros (*A Latinoamérica, Al amigo Ernesto Cabeza*), Los Cantores del Alba (*Corazón de oro*), Los nocheros de Anta (*A viva voz*).

[17] En este sentido, a lo largo de su trayectoria hasta el momento del disco que nos convoca, Sosa fue incorporando en varios discos disensos respecto del orden policial propio de cada etapa.

que no es ni rock, ni nueva ola, ni folklore, ni tango pero tiene algo de todo eso, en particular las canciones de María Elena Walsh (a quien Pujol ubica como paradigmática de esa NCA). En su L.P. *Serenata para la tierra de uno* (1979), Mercedes incorporó *Cio da terra* de Chico Buarque y Milton Nascimento (aunque es retirada en la edición argentina); y en el L.P. *A quien doy* (1981) incorpora dos tangos (una deuda del ideario del manifiesto del MNC), ambos del repertorio más clásico del género. Pero en particular es importante la incorporación de *Gente humilde* de Vinícius de Moraes, Garoto y Chico Buarque y *Sueño con serpientes* de Silvio Rodríguez (ambas retiradas de la edición argentina junto a *Fuego en Anymaná*).[18]

En el año 1978 falleció su esposo y productor Francisco Mazzitelli, y también su guitarrista Santiago Bértiz. Durante ese año salió su disco *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui*, y a comienzos de 1979 *Serenata para la tierra de uno*, ambos con problemas para su difusión y venta en disquerías. Mercedes figuraba en las listas negras elaboradas por funcionarios de la dictadura, lo cual significó para ella, entre otras cosas, problemas para trabajar. En enero y febrero de 1979 el empresario musical Daniel Grinbank, vinculado especialmente al rock, organizó unos conciertos donde Mercedes compartiría espacio con el rockero Raúl Pochetto, pero finalmente fueron suspendidos por amenazas de bomba en el lugar. Ese fue el primer acercamiento importante con el ambiente del rock local. Frente a esta serie de situaciones Mercedes decidió irse de Argentina y se asentó en Francia y luego en España. Su exilio se dió en un momento de alto reconocimiento no solo en Argentina sino en América Latina y Europa. En esos años trabajó girando por esas zonas, grabando discos, dando conciertos y entrevistas, donde también denunciaba las situaciones vividas en Argentina.

Recién hacia fines de 1981 hizo un paso de pocos días por Buenos Aires, durante el que visitó a su familia y se encontró con músicos/as locales, entre ellos León Gieco, Víctor Heredia y Antonio Tarragó Ros.[19] A partir de ese viaje se comenzaron a gestar los conciertos de febrero de 1982 (Massholder, 2016: 82-85).

---

18 En 2011 la Fundación "Mercedes Sosa" editó un disco con canciones censuradas e inéditas de Mercedes desde 1969 hasta 1980. Entre las que figuran como censuradas están *Cio da terra*, *Sueño con serpientes*, *Gente humilde* y *Fuego en Anymaná*, entre otras. No se aclara cual fue el mecanismo de censura (si fue ejercida por algún ente del gobierno, por la discográfica o una decisión de autocensura de la propia artista).

19 A Gieco lo conoció en esta etapa (a través de su hijo Fabian Matus), con Heredia mantenía una relación de larga data por compartir su filiación con el Partido Comunista argentino y a Tarragó Ros lo conocía desde años antes a través de su padre (un referente central del chamamé).

El disco *Mercedes Sosa en Argentina* (1982)

Como afirma Claudio Díaz, el hecho de que el título del disco enuncie que Mercedes Sosa cantó 'en Argentina', implica el exilio y el regreso y, por lo tanto, un cambio en las condiciones de producción (2009: 250-257). Según relata Fabián Matus, hijo de Mercedes y parte de la organización de esos conciertos, fue el empresario y productor del ámbito del rock Daniel Grinbank quien estimuló la vuelta de Mercedes y realizó las gestiones iniciales (Massholder, 2016: 83-85). Matus advierte que fue este productor quien vio el cambio en las condiciones, en cuanto a la atenuación de la política represiva del gobierno respecto de la música popular.

Figura 1: Portada del LP *Mercedes Sosa en Argentina*.

La tapa del disco está compuesta, sobre un fondo marrón, por el nombre de la artista y del disco en la parte superior (en letra grande y en minúscula 'mercedes sosa', y en letra un poco más chica 'en Argentina'), el lugar de grabación en la parte inferior (en letra chica 'Grabado en vivo en el Teatro Opera de Buenos Aires'), el logo de Philips y en el centro, enmarcado y ocupando el mayor espacio, una ilustración de Jorge Nasser hecha especialmente para el disco. En ella se observa la cabeza de Mercedes con los ojos cerrados y en lugar de verse su torso o su tradicional poncho aparece entre unos cerros. A la vez llama la atención que hay un círculo recortado a la altura del corazón y pegado arriba en el lugar del sol. A simple vista, se enuncia la relación de Mercedes con la tierra, el amor a su tierra y su corazón en un lugar iluminador. Siguiendo con la gráfica del disco, la contratapa tiene a la izquierda el nombre del disco y la lista de temas con

indicación de género musical, autores, invitados, duración, datos que ocupan un lugar importante en el enunciado. A la derecha, además de una foto de Mercedes en uno de los recitales, los nombres de los músicos y los instrumentos que cada uno ejecuta. José Luis Castiñeira de Dios, radicado en París desde 1978, contaba con una década de trayectoria con su grupo Anacrusa donde confluían el folklore de proyección y el rock progresivo entre otras músicas. En el disco hizo los arreglos, la dirección musical y tocó principalmente el bajo y, en algunos temas, la guitarra (función que también cumplió en el anterior disco de Mercedes, *A quien doy* de 1981). Omar Espinoza, guitarrista uruguayo radicado en París al momento de empezar a tocar con Mercedes, de formación en el folklore uruguayo y argentino y en guitarra clásica, había participado en el grupo Anacrusa. Domingo Cura, santiagueño, el percusionista más renombrado del folklore, tocó con Mercedes desde las primeras colaboraciones con Ariel Ramírez en varios discos y conciertos, muy versátil por haber tocado también música tropical, tango, jazz, foxtrot, etc. La nómina de artistas detalla también los músicos invitados. Más abajo se informa la fecha y el estudio a cargo de la grabación, Del Cielito Records, un estudio dedicado principalmente al rock. Se enuncian luego técnicos, productores, asistentes, ilustradores y un agradecimiento a quienes "de una manera u otra hicieron posible la realización del espectáculo" (Sosa, 1982). El interior del L.P. consiste en una selección de fotos de los conciertos, ensayos, la llegada de Mercedes a Argentina, y reuniones, donde pueden verse tanto los/as participantes del disco como otras figuras que actuaron en los conciertos (Rubén Rada, Chany Suárez, Daniel Homer, Julio Lacarra, David Lebón, entre otros).

Para pensar el disco de Mercedes como un dispositivo de enunciación a partir de su condición de conjunto de fonogramas, el trabajo de Lisa Di Cione (2013) nos es de suma utilidad por el andamiaje conceptual que proporciona. La autora afirma que

> el proceso de transformación de una ocurrencia sonora en fonograma suele involucrar una cadena de mediaciones y manipulaciones con diferentes grados de complejidad. La huella resultante es la materialización de toda esa dimensión procesual que se actualiza en cada evento fonográfico (Di Cione, 2013: 382).

Luego, recupera el concepto de *high fidelity music* de Thomas Turino, quien "utiliza este nombre para definir aquellas grabaciones en las cuales la música grabada hace referencia a situaciones de ejecución cara a cara. En estas grabaciones el énfasis de la producción estaría puesto en la representación de la ejecución en vivo" (Di Cione, 2013: 383). Más adelante, profundiza los conceptos de

fonogramas presentacionales y fonogramas representacionales, según sean más cercanos a una concepción documental del sonido grabado (los primeros) y a una representación que incluye procedimientos que buscan modificar las ocurrencias sonoras inmediatas (los segundos) (Di Cione, 2013: 384). En nuestro caso de estudio, tenemos un dispositivo de enunciación construido a partir de la grabación de los trece conciertos de Mercedes, pero que incluye procedimientos técnicos y estéticos que modifican ese material. Por lo cual, se trata de fonogramas representacionales. Nos resulta importante resaltarlo en este caso por ser un disco grabado en vivo.

Remarcamos algunos puntos en este sentido. Los aplausos y la participación del público de los conciertos están editados: en la mayor parte de las canciones se escuchan brevemente al comienzo, al final o siguiendo el compás en algunos fragmentos. Pero interesan, a los fines de este trabajo, apariciones en medio de las canciones con una intencionalidad discursiva.[20] Por ejemplo, los aplausos en determinados fragmentos como: "y el canto de ustedes que es el mismo canto, y el canto de todos que es mi propio canto" de *Gracias a la vida* remarcando el lugar de Mercedes como la voz de –al menos– ese público (más adelante se la identificará como "La voz de Latinoamérica"); "a vivir una cultura diferente", en *Solo le pido a Dios* en clara referencia al exilio; "libera a los oprimidos" hacia el final de *Volver a los diecisiete,* en el contexto de reclamos por los desaparecidos y presos políticos; "besa a mi Chile, cobre y mineral" de *Canción con todos,* en medio del conflicto del canal de Beagle.

Los instrumentos que usan en las distintas canciones son guitarra clásica, bajo y percusión (bombo legüero, congas, bongó, timbaletas, varios tipos de *shakers*), y en los temas con invitados se suman piano, acordeón, bandoneón, guitarra acústica o charango.[21] Esto le da una unidad tímbrica al disco, a la vez que matices. Las canciones en las que hay invitados son seis. Solo en *Los mareados* y en *Cuando ya me empiece a quedar solo* el arreglo está apoyado casi exclusivamente en el instrumento del invitado (Mederos y García respectivamente, quienes se suman en las restantes canciones como solistas al grupo estable).

Fuera de las partes cantadas o recitadas por Mercedes, las intervenciones habladas incluyen, además de agradecimientos, la presentación de algunos temas y autores, y la referencia a lugares por sus músicas. Entre los temas y autores aludidos

---

20 Más allá de que así haya ocurrido en los conciertos, al estar editado lo que se incluye, o no, tiene un carácter discusivo.

21 En los últimos discos de estudio Mercedes había contado con grupos instrumentales más grandes pero en las presentaciones en vivo de esos años circulaba con formaciones más chicas como esta o inclusive solo con un guitarrista (Santiago Bertíz, Nicolás Brizuela, Omar Espinosa).

están Yupanqui, Arnedo Gallo y Rodríguez Villar, asociados al folklore más tradicional. En cuanto a la referencia a lugares, hace mención de Santiago del Estero en la chacarera *La Flor Azul* y de Uruguay en la milonga *Los Hermanos.* En esta última referencia asocia la milonga tanto al folklore argentino como al uruguayo, lo que constituye una estrategia que puede interpelar, por ejemplo, a quienes se identifican como uruguayos/as o a quienes valoran la unidad latinoamericana.

Cada canción seleccionada merece algunos comentarios en cuanto a autores, géneros, temáticas, particularidades de las versiones, de modo tal de ampliar la comprensión de los sentidos discursivos de la elección de este repertorio y su abordaje. No las presentamos en el orden del disco sino que las reordenamos en función de los argumentos planteados.

En principio, observamos dos canciones del folklore más tradicional que a su vez representan dos subgéneros y dos provincias del noroeste (Tucumán y Santiago del Estero):

1. La zamba *Al Jardín de la República* de Virgilio Carmona: compositor tradicional, rosarino de nacimiento pero asentado e identificado con Tucumán, provincia natal de Mercedes, lugar al que hace referencia el título de la canción. Le letra de la canción exalta los "bailes que hacen allí" y las mujeres tucumanas, dando detalles de la danza y de la fiesta. Todo esto se presenta en otro lugar ya que el/la protagonista trae esta zamba "desde el norte" y relata sus "ansias locas de estar allí". Se trata de una de las estrategias típicas del folklore más tradicional. En el caso de Mercedes funciona como un posicionamiento autobiográfico: una tucumana que lleva a la ciudad capital esta música. Mercedes grabó en 1968 una versión con arreglo de Tito Francia y Ariel Ramírez en su L.P. *Con sabor a Mercedes Sosa*.[22] Aquella versión con mucha presencia de guitarras al modo cuyano y en un *tempo* más lento[23] queda con bastante menos énfasis en lo "alegre" y en la "farra" que esta versión de 1982. En este sentido resaltamos la percusión de Cura con varios bombos y timbaletas y la guitarra de Espinoza que usa adornos con síncopas y subdivisiones rítmicas de semicorcheas y hasta fusas en conjunción con los gritos y voces de anuncio de secciones de Sosa y Cura.

2. La chacarera *La flor azul* de Mario Arnedo Gallo y Antonio Rodríguez Villar: santiagueño radicado en Hurlingham, el primero, y bonaerense, el segundo. Grabado el año anterior para el disco *A quien doy*, con un arreglo de

---

[22] Se trata de una de las primeras colaboraciones con Ramírez y se diferencia de otros discos de Mercedes en esa etapa por contener un repertorio marcadamente tradicionalista.

[23] 95 BPM (Beats Per Minutes, es decir, pulsos por minuto) frente a 110 BPM respectivamente (pulsos en negra, considerando el compás como ¾).

Castiñeira de instrumentación tradicional que incluye guitarra, bombo, piano, acordeón, violín, y agrega una marimba. En la versión de este disco el arreglo toma elementos de aquel arreglo, con la armonía enriquecida en las estrofas y la guitarra como voz principal de las partes instrumentales. Además, antes de la segunda vuelta se incluye un solo de percusión, que da lugar al lucimiento de Domingo Cura.

Luego, siguiendo la línea tradicionalista, otro subgénero asociado a la región pampeana e incluso a Uruguay, pero de una figura principal del folklore y a su vez referente en temáticas militantes:

3. La milonga *Los hermanos* de Atahualpa Yupanqui: figura central del folklore y precursor de la canción militante en este ámbito. Sosa grabó esta canción en tres oportunidades anteriores: en *Hasta la victoria* (1972), en *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui* (1977) y en *Gravado ao vivo no Brasil* (1980). Como en esas versiones, Mercedes cambia el final de la letra: en vez de "una *novia"* dice "una *hermana* muy hermosa, que se llama libertad". Yupanqui, y en particular esta milonga, ocupa un lugar destacado en su repertorio.

Luego hay una serie de canciones relacionadas a referentes de la expansión y dignificación estética del folklore, con subgéneros también asociados al noroeste (agregando a Salta y Jujuy) y hasta a Bolivia:

4. La zamba *Alfonsina y el mar* de Ariel Ramírez y Félix Luna: el primero, santafesino, figura central del boom de los sesenta, compositor y pianista que incursionó tanto en formas tradicionales como en recopilaciones y búsquedas estéticas más arriesgadas. El segundo, riojano, historiador y poeta, vinculado al radicalismo. Con esta canción y el disco *Mujeres Argentinas* Mercedes alcanzó el máximo de popularidad en 1969. La presencia de Ramírez en estos conciertos, con su lugar y trayectoria de alto reconocimiento, fue legitimadora de la propuesta de Mercedes en esta etapa, así como lo había sido en los sesenta. Además de recortar la introducción, la versión de este disco es notablemente más lenta que la de 1969[24] y los comienzos de las estrofas y finales de estribillos tienen más espacio de piano y voz solos y con *rallentandi*.[25]

---

[24] En la de 1969 el *tempo* está alrededor de 70 BPM y en la versión de 1982 oscila los 60 BPM.

[25] Esto puede ponerse en relación con las afirmaciones de Leonardo Waisman (2018) que opone una etapa primaria de Mercedes en los sesenta y comienzos de los setenta, cantando desde un modelo de interpretación "clásico", frente a una modificación durante el exilio y a comienzos de los ochenta hacia un modelo "artístico" de interpretación. Si bien el trabajo de Waisman, como el propio autor lo sugiere, tiene algunas limitaciones metodológicas en cuanto a las diferentes calidades de grabación utilizadas es un aporte que arroja algunas líneas válidas sobre el modo de cantar de Mercedes.

5. La cueca *La arenosa* de Gustavo Leguizamón y Manuel Castilla: salteños, referentes del grupo La Carpa, tanto en lo literario como en lo musical, incorporaron búsquedas estéticas audaces y a la vez afincadas en su provincia. En su trayectoria Mercedes grabó varias canciones de esta dupla, entre ellas esta cueca en 1972. La versión de este disco es más rápida que aquella y presenta algunos cambios armónicos.[26]

6. La selección de carnavalitos *Polleritas*, que incluye fragmentos de *Pollerita colorada* del salteño Julio Espinosa –popularizada por Los Fronterizos–, de *Carnavalito del duende* de Leguizamón y Castilla y de *Pollerita* del cantautor boliviano Raúl Shaw Moreno (quien a su vez estaba relacionado con el mundo del bolero). Grabado en *A quien doy* (1981), con arreglo de Castiñeira, en una versión muy similar a la de este disco.

Relevamos otro grupo de canciones relacionadas con el MNC, que incorpora tanto subgéneros del noroeste como del litoral y el noreste:

7. El rasguido doble *El cosechero* de Ramón Ayala: misionero, principal referente del folklore de su provincia y perteneciente al MNC. La particularidad de esta versión con respecto a las anteriores de Mercedes es la participación en el acordeón de Raúl Barboza, instrumentista virtuoso y referente indiscutido del folklore litoraleño.

8. *Fuego en Anymaná* y *Canción con todos* de Armando Tejada Gómez y César Isella: mendocino el primero y salteño el segundo, figuras centrales del MNC. Ambas canciones incluyen fragmentos en dos subgéneros del folklore (carnavalito y baguala –andinos–, y rasguido doble[27] y galopa –litoraleños–). Son canciones centrales en el repertorio de Mercedes, en especial *Canción con todos*, un manifiesto latinoamericanista, que le sirvió de cierre en muchos de sus conciertos, al igual que en este disco.

Luego hay una canción de un referente joven del folklore (uno de los que a partir de aquel año ocuparía un lugar importante junto a otros actores emergentes del campo):

9. *María va* de Antonio Tarragó Ros, correntino, hijo de una de las figuras más importantes del chamamé y con una creciente carrera solista tras el fallecimiento de aquel en 1978. Participó como invitado tocando el acordeón y cantando en esta canción. Se trata de un chamamé canción, por su acento en la

---

[26] La versión de 1972 tiene un *tempo* de 110 BPM, mientras que en la de 1982 es de aproximadamente 117 BPM.

[27] En esta versión toda la primera sección, originalmente en ritmo de rasguido doble, está arreglada como una milonga.

canción más que en el baile, un modo característico de la generación emergente de abordar el chamamé.

Luego reconocemos algunas canciones que amplían en distintos sentidos los territorios geográficos y culturales, siguiendo los postulados del manifiesto del MNC. Por un lado, canciones del folklore chileno y cubano, por otro, tango y, finalmente, de la NCA:

10. *Gracias a la vida*[28] y *Volver a los diecisiete* de Violeta Parra, chilena de reconocida trayectoria internacional y referente de la canción latinoamericana. A Violeta había dedicado un disco más de una década atrás, y estas dos canciones fueron las que siguió interpretando más sostenidamente (junto con *La carta*[29]).

11. La guajira *Drume negrita* de Eliseo Grenet, es un clásico popular cubano que Mercedes ya había grabado en 1976 en una versión muy cercana a versiones de Bola de Nieve, salvo porque en la versión de ella el pulso es regular en toda la canción. En esta nueva versión el comienzo es más lento e irregular, para regularizarse luego hasta el final. La instrumentación es lo que cambia más notablemente: del piano, guitarra, contrabajo, bongó y voz de la versión de 1976, pasa a guitarra, bajo, bongó, semillas y voz.

12. Incorpora el tango *Los mareados*, con música de Juan Carlos Cobián y letra de Enrique Cadícamo. Grabado por Mercedes en 1981 por primera vez en un arreglo del bandoneonista Juan José Mosalini. En esta versión es el bandoneonista Rodolfo Mederos quien lleva adelante la parte instrumental, con un refuerzo de bajo y percusión hacia el final. Mederos por esa época era reconocido por trabajar el tango con elementos del jazz, rock e inclusive músicas académicas. El arreglo del bandoneón es bien distinto y de carácter improvisatorio, pero en ambos casos está en función de la interpretación vocal y con un *tempo* fluctuante.

13. *Como la cigarra* de María Elena Walsh, una cantautora que trabajó el folklore, la canción infantil, el humor, la poesía, etc. De Walsh, Mercedes ya había grabado tres zambas –*Campana de palo* en 1972 y *Las estatuas* en 1976, y más tarde *La paciencia pobrecita*–, las canciones *Serenata para la tierra de uno* y *Como la cigarra* en 1979 (ambas con acentuación 3-3-2, típica de la milonga), y la canción –*bossa nova*– *Mis ganas* en 1981. *Como la cigarra* había sido censurada, por lo que esta grabación resulta la primera difusión a nivel masivo en Argentina. Es en gran medida gracias a las interpretaciones de Mercedes (y la de este disco en

---

[28] En la grabación de 1971 incluye toda la letra pero en esta versión deja afuera la segunda estrofa, al igual que en otros conciertos y grabaciones de la época y posteriores.

[29] Que según relata Fabián Matus (Massholder, 2016: 85) fue una de las que explícitamente censuró la policía para esos conciertos.

particular) que esta canción se resignifica: los tantas veces "me mataron", "me borraron", "desaparecí", los "seguí cantando", "igual que sobreviviente que vuelve de la guerra", se impregnan de un sentido autobiográfico asignado a Sosa y, sobre todo, de un sentido colectivo asignado al país frente al gobierno dictatorial. Como afirma Pujol, esta canción se convertiría "en poco menos que un himno de la recuperación democrática, sobre todo a partir de las interpretaciones de Mercedes Sosa, Susana Rinaldi y Roberto Goyeneche" (2011: 182).

La canción de Piero funciona ampliando aún más la línea de la NCA, en términos estéticos y generacionales:

14. *Soy pan, soy paz, soy más* de Piero[30] es la pieza que abre el disco, y funciona como una autoafirmación y presentación de Mercedes como "pan, paz y más". Piero comenzó cantando pop en los sesenta (dentro de la 'nueva ola'), para luego cambiar el contenido de sus letras y sus músicas y acercarse a la NCA, incorporando temáticas sociales y políticas de la mano de géneros como el rock, folklore, tango, entre otros. Esta canción, editada por él en 1981 a la vuelta de su exilio (desde 1976), toma la rítmica en 3/4 y 6/8 propia de varios subgéneros del folklore argentino y latinoamericano, de un modo estilizado, claramente asociado a ellos pero no identificable con uno en particular. La letra de la canción está en la línea de toda la nueva producción de Piero de esta etapa que enfatiza la "buena onda", el amor, la ternura, el "calor humano" y propone un alejamiento de la violencia. Sin dejar de lado estos enunciados presentes en la canción, la versión de Mercedes, situada en estos conciertos y en este disco, aporta otras lecturas posibles. "Hay que sacarlo todo afuera […] nadie quiere que adentro algo se muera […] para que adentro nazcan cosas nuevas" puede leerse en términos de un individuo y su historia personal, pero también como un deseo de verdad y justicia frente a los crímenes cometidos por el gobierno militar. De todos modos, es importante resaltar que en lo referente a estrategias de visibilización de problemáticas sociales y políticas, esta canción se aleja del "para el pueblo lo que es del pueblo" de Piero, o del "cuando tenga la tierra" de Mercedes.

Luego hay dos canciones de la Nueva Trova Cubana (NTC), que modifican una vez más los límites del repertorio en lo geográfico, estético y generacional, y remarcan también la posición política militante de Sosa:

15. *Sueño con serpientes* de Silvio Rodríguez y *Años* de Pablo Milanés, fundadores de la NTC. Mercedes había grabado *Sueño con serpientes* en 1980, en el disco *Sentinela* de Milton Nascimento y en 1981 en *A quien doy*. En esta última y

[30] En el disco se la presenta como "chacarera" compuesta por Piero, aunque la letra es de Luis Ramón Igarzábal. En ediciones posteriores se corregiría esto y se la presentaría como "canción".

en la de este disco, ambas con arreglo de Castiñeira, no incluye los versos de Bertolt Brecht recitados, con los que comienza la canción. Por otro lado, la versión de este disco es mucho más sobria que la original y que la de 1981 (que incluía ambientaciones con sonidos concretos, instrumentos de orquesta, coro, batería, bajo y guitarra eléctrica con distorsión). Le letra relata un sueño en el que las serpientes se identifican con el infierno y la locura que se reproducen, y opone estas figuras al amor, al bien y a la verdad que el/la protagonista usa en contra de aquellas. Pueden hacerse lecturas políticas del texto, pero el lenguaje fantástico dista de las estrategias típicas de la canción militante. La versión original de *Años* (1978) está arreglada como una balada rock-pop y en 1980 Milanés la había editado con un arreglo de son cubano tradicional. En 1981 Mercedes lo había grabado en el disco del brasileño Raimundo Fagner, con un *tempo* bastante más lento, e incorpora más repeticiones con instrumentos rockeros y propios de la música nordestina de Brasil. El arreglo de este disco tiene un *tempo* intermedio y respeta la forma original. La letra de *Años* relata un amor que envejece, imponiéndose la razón y el temor a la verdad de no forzar un momento. En este caso el texto no tiene ninguna alusión política, es el amor de pareja el centro del relato. Sin embargo, más allá de los contenidos de los textos, la inclusión de estas dos canciones tiene una profunda politicidad. Esas son voces que no se podían escuchar, cuerpos que no estaban habilitados para hacerse presentes. Frente al orden policial vigente la sola pertenencia de los autores a la NTC y a un país que se había declarado socialista implica un disenso y una intervención en el campo de lo político.

Dejamos para el final las dos canciones del rock nacional que se incorporan al repertorio, por su importancia tanto para el ámbito del folklore como para el del rock local en esta etapa:

16. *Solo le pido a Dios* de León Gieco y *Cuando ya me empiece a quedar solo* de Charly García, son las dos primeras canciones de autores del rock nacional que Mercedes graba. En ambas están los autores como invitados, tocando sus instrumentos y cantando. En la primera, Gieco toca su guitarra acústica y su armónica, junto con el grupo estable en bajo, charango (por Espinosa) y percusión. La inclusión de charango y la acentuación del bombo y el bajo refuerzan la relación de la canción con el ritmo del carnavalito (apenas identificable en la versión original de Gieco, instrumentada con su guitarra acústica y el bandoneón de Dino Saluzzi). En gran parte, gracias a la interpretación de Mercedes, esta canción se convierte en la más difundida de Gieco. Especialmente durante la Guerra de Malvinas y después de ella ocupó un lugar fundamental entre las generaciones jóvenes ("que la guerra no me sea indiferente", versa el estribillo). En *Cuando ya me empiece a*

quedar solo, García toca el piano y es acompañado con un sutil bajo ejecutado por Castiñeira. Mercedes, identificándose con la canción de García, construyó con este tipo de temáticas su lugar como artista popular y a la vez incomprendida y solitaria (en un gesto romántico). Tanto Gieco como García, pero en especial este último, ocupaban un lugar central en el rock nacional, y más allá de su amistad, ofrecían propuestas bien distintas. Gieco ya tenía un vínculo con el folklore, en especial desde su *4º LP*, y trataba temas sociopolíticos en sus letras de un modo cercano a la canción militante del folklore. García para ese momento ya había pasado del formato acústico al rock progresivo (y comenzaba su viraje hacia un sonido cercano a la *New Wave* que antes había rechazado). En sus letras, los temas sociopolíticos eran tratados con estrategias menos directas.

En la elección del repertorio están puestas en juego varias estrategias en múltiples direcciones. Por un lado, hay un recorrido por el repertorio que Mercedes trabajó en su trayectoria, que remarca su lugar en el campo. También puede verse la inclusión de distintas zonas del folklore, desde autores tradicionales, pasando por figuras centrales del *boom* de los sesenta, del MNC y hasta de nuevos actores emergentes. Paralelamente, va demarcando un recorrido por las distintas regiones del país y sus subgéneros característicos, con énfasis en el noroeste pero abarcando hasta la canción típica de Buenos Aires. Luego, está el repertorio latinoamericano (Violeta Parra, pero también Bola de Nieve[31]), de la NCA (Walsh, Piero), al que agrega, por primera vez para el público argentino, canciones de la Nueva Trova Cubana (NTC).[32] El repertorio se completa con la inclusión de temas del llamado rock nacional, la gran novedad del disco y los conciertos. La presencia de Grinbank tanto como el repertorio y los/as compañeros/as músicos/as elegidos/as para los conciertos y para el disco, implican la construcción en los enunciados de un enunciador y unos enunciatarios más complejos y diversos que en momentos anteriores de la carrera de Mercedes.

Reflexiones finales

El enunciado de este disco abarca temas tradicionales del folklore como el ser provinciano, la nostalgia, el conocimiento de las distintas regiones del país, sus costumbres y fiestas, también las búsquedas estéticas menos tradicionales combinadas

[31] En el disco figura Bola de Nieve como autor, aunque el autor en realidad es Eliseo Grenet. En ediciones posteriores se ha corregido.

[32] Y a través de *Años*, grabada con Fagner el año anterior, su relación con la Música Popular Brasileña.

con el peso de los grandes referentes del folklore, el compromiso sociopolítico, luego las luchas populares, el ideario latinoamericanista y revolucionario, y un nuevo cancionero que se sigue ampliando al rock y la canción latinoamericana.

En general se suele remarcar especialmente el repertorio militante de Mercedes Sosa –y esta no es la excepción–. Sin embargo, es importante destacar que desde sus comienzos incluyó canciones de diversos contenidos, autores y funciones sociales más allá de su politicidad más evidente. En ese sentido se pueden pensar varios de los temas incluidos en el disco, tanto tradicionales del campo del folklore (por ejemplo, *Polleritas*) como de otros géneros populares (como *Los mareados*, *Años*, *Cuando ya me empiece a quedar solo*).

En el contexto de un gobierno represivo que buscó disciplinar especialmente a la juventud,[33] y un folklore alejado de esta última, la propuesta de *Mercedes Sosa en Argentina* tuvo un alto impacto, que luego de la derrota en la Guerra de Malvinas tomaría aun mayor importancia. No solo por el lleno total de los conciertos y el gran número de discos vendidos, sino también por la influencia en el repertorio y las prácticas de cruce de géneros en los actores emergentes, en especial del folklore y también del rock.

Intérpretes y compositores del rock local como León Gieco, Gustavo Santaolalla, algunos referentes de la llamada Trova Rosarina o Litto Nebbia, ya habían hecho uso en sus discos de instrumentos, rítmicas y otros recursos propios del folklore, pero el acercamiento de Mercedes Sosa al rock produjo un impacto muy fuerte en el acercamiento de generaciones más jóvenes al folklore (al menos a esta zona del folklore). A la vez, el capital simbólico acumulado por Mercedes Sosa funcionó como legitimador de otras figuras participantes de este disco e incluso de géneros como el rock nacional.

El disco, como dispositivo de enunciación, construye con la complejidad de su enunciado una Mercedes Sosa (enunciadora) que, reafirmando su lugar a la vez que ampliando su cancionero, funciona como articuladora de las relaciones de varios campos de la música popular; y al mismo tiempo configura un enunciatario mucho más amplio que el del folklore argentino. Esta amplitud la posicionó como referente central de la música popular frente al orden represivo –todavía vigente– establecido por el gobierno dictatorial.

---

[33] En este sentido nos apoyamos en Laura Luciani (2017), quien afirma que "Si los jóvenes habían entrado en la escena social y política argentina en la década previa al golpe de Estado de marzo de 1976, para la dictadura fue necesario admitir la existencia del joven como un sujeto político que debía –según sus propios criterios– ser 'desactivado', y la necesidad de crear un sujeto nuevo, disciplinado y controlado" (2017: 15).

Hay en esta propuesta de Sosa un intento de articular una narrativa superadora de la que había propuesto antes de su exilio alrededor del MNC. En este sentido observamos que Sosa advirtió (más o menos conscientemente) la convivencia de sensibilidades diversas y la ruptura de las narrativas que antes habían articulado sus propias producciones artísticas. Así, presenta en un mismo escenario y en un mismo dispositivo de enunciación (el disco que nos ocupa) cuerpos, imágenes, sonidos, objetos que antes no convivían o estaban invisibilizados. Retomando a Rancière, consideramos que al disponer juntos a Yupanqui, Ramírez y Leguizamón con Gieco, García y Piero, o al colocar el bandoneón de Mederos o el acordeón de Barboza junto a las letras de Rodríguez, Walsh o Parra, se están produciendo disensos respecto del orden represivo instaurado por el Proceso de Reorganización Nacional y por lo tanto intervenciones en el campo de lo político (2010: 61-62). A su vez, estas propuestas cuentan con estrategias de visibilización de ideas, historias, actores, conflictos sociales particulares, que también producen disensos con el orden establecido durante los años de dictadura. Esto incluye desde el animanazo hasta los carnavales norteños, desde el "hay que sacarlo todo afuera, como la primavera" de Piero hasta el "igual que sobreviviente que vuelve de la guerra" de Walsh, desde el pombero de *María va* a la "eléctrica compañía" de García, desde la "alegre zamba" de Carmona a las gestiones de Grinbank. Los disensos que observamos en este disco de Mercedes Sosa no van solo en la dirección tradicional de la canción militante en el folklore de los sesenta y setenta, sino que se diversifican las estrategias de enunciación.

Referencias bibliográficas

Asamblea Permanente por los Derechos Humanos. 2012. "Breve historia de la APDH", *apdh-argentina*. [Online] Disponible en: https://www.apdh-argentina.org.ar/sites/default/files/u6/APDH%20Rese%C3%B1a%20historica%2029-11-2012.pdf (último acceso 22-06-2019).

Chamosa, Oscar. 2012. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.

Crenzel, Emilio. 2015. "Ideas y estrategias de justicia ante la violencia política y las violaciones a los derechos humanos en la transición política en Argentina (1982-1983)". En *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*, dirigido por Claudia Feld y Marina Franco, 81-114. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Díaz, Claudio. 2009. *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación socio discursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.

——. 2013. "Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades". *El oído pensante 1* (2). 7-22. Buenos Aires: CAYCYT-CONICET. [E-journal] Disponible en: http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante (último acceso 28-05-2019).

——. 2016. "*Taquetuyoj*: Un enunciado en el campo del folklore". En *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina* compilado por Corti, Berenice y Claudio Díaz, 161-190. Villa María: Eduvim.

Di Cione, Lisa. 2013. "Objetos técnicos / Objetos estéticos. Grabaciones de música y modos de representación fonográfica". En *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce, Los espacios de la memoria. Memorias del porvenir*, 6 a 10 de agosto de 2013, 376-389. Buenos Aires: Departamento de Artes de la FfyL UBA. [Online] Disponible en: https://drive.google.com/drive/folders/0B3Xnk4AAbwY_LU1BOWJzWUJuVDQ (último acceso 26-03-2019).

Franco, Marina. 2012. *Un enemigo para la Nación. Orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

——. 2015. "La 'teoría de los dos demonios' en la primera etapa de la posdictadura". En *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura,* dirigido por Claudia Feld y Marina Franco, 23-80. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gandulfo, Juan. 2015. "Los límites de la justicia. La causa por las tumbas de *NN* del cementerio de Grand Bourg". En *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura,* dirigido por Claudia Feld y Marina Franco, 115-152. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Jelin, Elizabeth. 2015. "Certezas, incertidumbres y búsquedas: el movimiento de derechos humanos en la transición". En *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura,* dirigido por Claudia Feld y Marina Franco, 195-224. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Luciani, Laura. 2017. *Juventud en dictadura. Representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario (1976-1983)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Misiones: Universidad Nacional de Misiones; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Massholder, Alexia. 2016. *Todas las voces, todas. Mercedes Sosa y la política*. Buenos Aires: Desde la Gente/IMFC.

Ministerio de Defensa, Presidencia de la Nación. 2013. *Listas negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas*. Buenos Aires: Ministerio de Defensa,

Presidencia de la Nación. [Online] Disponible en: https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/listasnegras.pdf (último acceso 24-05-2019).

Molinero, Carlos. 2011. *Militancia de la Canción, política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.

Pujol, Sergio. 2011. *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Emecé.

——. 2012. *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Biblos Fundación Osde.

Rancière, Jaques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Sosa, Mercedes. 1982. *Mercedes Sosa en Argentina*. [Vinilo] Buenos Aires: Philips.

Waisman, Leonardo. 2018. "El canto de Mercedes Sosa". Ponencia presentada en *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas del Instituto Nacional de Musicología*, La Plata, 16 al 19 de Agosto.